



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: "Carmen" wśród Ruin : teatr w miejscu odzyskanym

Author: Jacek Mikołajczyk

Citation style: Mikołajczyk Jacek. (2015). "Carmen" wśród Ruin : teatr w miejscu odzyskanym W: E. Wąchocka, D. Fox, A. Głowacka (red.), "Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej" (s. 50-60). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Jacek Mikołajczyk
Uniwersytet Śląski

***Carmen* wśród Ruin** **Teatr w miejscu odzyskanym**

W książce poświęconej teatrowi lokalnemu na Dolnym Śląsku Magdalena Gołaczyńska, przywołując definicję przestrzeni teatralnej, dokonuje ogólnego rozróżnienia na przestrzenie obejmujące „całość specjalnie wzniesionego budynku tradycyjnego teatru” oraz „miejsca pełniące pierwotnie inne funkcje, ale na stałe lub tymczasowo wykorzystywane jako teatr”¹. Autorka opisuje współczesne trendy w teatrze dolnośląskim, w którym dostrzega tendencję do „zajmowania przez reżysera miejsca pełniącego na co dzień funkcje inne niż teatr”². Faktycznie, choć w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego i w pierwszych dziesięcioleciach obecnego stulecia w wielu polskich ośrodkach reżyserzy postanowili „wyjść z teatru” w poszukiwaniu lokalnych, specyficznych przestrzeni³, to właśnie przede wszystkim na Dolnym Śląsku działania tego rodzaju przybrały postać wyraźnego i konsekwentnie realizowanego programu artystycznego, głównie dzięki inicjatywom podjętym przez Jacka Głomba, dyrektora Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy. Głomb poszukiwał przestrzeni przeznaczonych historią, najlepiej w wydaniu lokalnym, włączając treści wpisane w dane (nie) teatralne miejsce w narrację samych spektakli, które dzięki temu zakorzeniały się silnie w historiach miejscowych — opowieściach, anegdotach, miejskich legendach. Przestrzeń stawała się dzięki temu „miejszem znalezionym” czy też — używając nowszego terminu — nadawała poszczególnym artystycznym wydarzeniom cech *site specific-theatre*.

W niniejszym artykule chciałbym omówić przypadek szczególny, z innego wprowadzie regionu, ale wpisujący się w powyższą tendencję, choć nie z założeń

¹ M. GOŁACZYŃSKA: *Miejsca i tożsamość. Teatr lokalny na Dolnym Śląsku*. Wrocław 2013, s. 75.

² Ibidem, s. 76.

³ Najczęściej wymienia się w tym kontekście działania TR Warszawa i Teatru Wybrzeże w Gdańsku — pisze o tym m.in. autorka cytowanej wyżej pracy (zob. *ibidem*, s. 15—17).

nia, na czym zresztą właśnie polega jego szczególność. Mowa o Ruinach Teatru Miejskiego w Gliwicach, czyli spalonym w czasie II wojny światowej budynku tamtejszego Stadttheater, który w wyniku dziwnych kolei losu najpierw jako przestrzeń teatralna został porzucony, a następnie odnaleziony. Paradoksalnie, był zatem zarazem „tradycyjnym” budynkiem teatralnym i „miejscem znalezionym”, co nie pozostało bez wpływu na kształt artystyczny prezentowanych w nim spektakli i innych widowisk. Jednym z nich, zrealizowanym specjalnie z myślą o przestrzeni Ruin i doskonale ilustrującym kwestię wpływu specyficznej przestrzeni na strukturę, kształt i sensy przedstawienia, chciałbym zająć się bardziej szczegółowo — to *Carmen* Georgesa Bizeta w reżyserii Pawła Szkotaka z 2006 r.

Ruiny Teatru Miejskiego — przestrzeń porzucona i odnaleziona

Budynek gliwickiego Teatru Miejskiego powstał w 1890 r.⁴ Był właściwie dobudówką do kompleksu rozrywkowego ciągnącego się wzdłuż dzisiejszej al. Przyjaźni, stąd początkowo nietypowy jak na gmach teatru mało reprezentacyjny wygląd, o czym najdobitniej świadczył brak wejścia od strony ulicy. Na kompleks składały się m.in. kawiarnia Victoria, kabaret Variété, hotel oraz pierwsze w Gliwicach kino Grand. W podziemiach znajdowały się łaźnia i pływalnia, co razem sprawiało, że kompleks pełnił funkcję dzisiejszych parków rozrywki. Inwestorem była spółka Victoria GMBH, od której teatr wziął nazwę, Victoria Theater, ostatecznie zmienioną na Teatr Miejski⁵. Od samego początku był wyposażony w oświetlenie elektryczne, a na jego widowni mogło zasiąść 1100 osób⁶. Kilkakrotnie go przebudowywano, zwiększając rozmiary widowni i obniżając poziom orkiestronu, aż w końcu w 1924 r. przeprowadzono jego gruntowną renowację. Wzbogacił się wtedy o scenę obrotową i nowoczesne wygodne fotele⁷. Do teatru prowadziła odtąd wygodna promenada, dzięki czemu wreszcie budynek uzyskał „miejski” charakter, tak szumnie podkreślany w nazwie. Miejskowa prasa dumnie głosiła, że od teraz mieszkańcy Gliwic nie mają się czego wstydzić nawet przed Wrocławiem⁸.

Przebudowa zbiegła się w czasie ze zmianą modelu organizacji teatru. W 1924 r. powstał tzw. Teatr Trzech Miast z główną siedzibą w Bytomiu oraz

⁴ J. SCHMIDT: *Życie teatralne w Gliwicach*. Gliwice 1990, s. 40.

⁵ *Teatr w Ruinach — półtorej dekady*. Red. M. ZALEWSKA-ZEMŁA. Gliwice 2012, s. 7.

⁶ IDEM: *Życie teatralne w Gliwicach...*, s. 41.

⁷ *Teatr w Ruinach — półtorej dekady...*, s. 8.

⁸ J. SCHMIDT: *Życie teatralne w Gliwicach...*, s. 41.

scenami w Zabrze i w Gliwicach. Instytucja ta miała jeden zespół, który przemieszczał się pomiędzy jej scenami autobusem. Na repertuar składały się komedie, opery i operetki oraz od czasu do czasu dzieła niemieckiej klasyki; ośrodek funkcjonował więc według mieszanego modelu repertuarowego, charakterystycznego dla niemieckich teatrów. Na scenie Teatru Miejskiego gościły nawet przedstawienia pobliskiej Opery Krakowskiej. Zmieniło się to w latach trzydziestych, kiedy po przejęciu władzy w Niemczech przez nazistów repertuar zaczął stawiać się coraz bardziej narodowy⁹. Budynek teatru dodatkowo rozbudowano, a w latach czterdziestych postanowiono nadać mu wybitnie reprezentacyjny — by nie powiedzieć pomnikowy — charakter. Stworzono instytucję Oberschlesisches Schauspiel, czyli Górnośląskiego Teatru Okręgowego, która miała być wzorcową placówką w regionie. Zaangażowano robotników przymusowych i jeńców wojennych. Dokonano kolejnej przebudowy, co zresztą wzbudziło spore kontrowersje — przegrywając wojnę Niemcy, wydawałoby się, powinny mieć inne priorytety niż zaopatrywanie prowincjonalnych teatrów w żyrandole, tymczasem wewnątrz Teatru Miejskiego nadano przepych, który zadziwiłby publiczność nawet w spokojniejszych czasach. Krytykowano zwłaszcza misternie haftowaną kurtynę, którą hafciarki z pobliskiego Schönwaldu, czyli dzisiejszego Bojkowa, wyszywały przez cały rok. Wszystko zaś po to, by teatr w wyremontowanym budynku funkcjonował tylko przez jeden sezon: od sierpnia 1944 r. w całych Niemczech teatry zawiesiły działalność¹⁰.

Po zajęciu Gliwic przez Armię Czerwoną w styczniu 1945 r. gmach Teatru Miejskiego został doszczętnie splądrowany, a 3 marca podpalony przez radzieckich żołnierzy. Płomienie strawiły całe jego wnętrze oraz pozostałe wyposażenie¹¹. Budynek, wbrew późniejszym legendom głoszącym, że jego zniszczenie miało być celowym aktem wymierzonym w reprezentacyjny dla kultury niemieckiej obiekt, podzielił po prostu los wielu innych w mieście, w którym po „wyzwoleniu” przez kilka miesięcy panował chaos, zanim w wyniku decyzji politycznych kontrolę nad nim zaczęła powoli przejmować polska administracja.

W okresie powojennym władze komunistyczne dokonały prowizorycznego zabezpieczenia murów spalonego teatru, co jednak przyniosło skutek odwrotny do zamierzonego: w wyniku źle przeprowadzonych prac budynek został jeszcze bardziej uszkodzony. Późniejsze plany jego renowacji nigdy nie przeszły w fazę realizacji i aż do lat dziewięćdziesiątych położony w śródmieściu teatr niszczał coraz bardziej. Jego los odmienił się w 1994 r., kiedy „odkryła” go na nowo ówczesna dyrektor Miejskiego Ośrodka Kultury w Gliwicach — a już wkrótce również Teatru Muzycznego w Gliwicach — Ewa Strzelczyk. Rok później powstała Fundacja Odbudowy Teatru Miejskiego, a 9 maja 1996 r. w Ruinach

⁹ *Teatr w Ruinach — półtorej dekady...*, s. 10.

¹⁰ J. SCHMIDT: *Życie teatralne w Gliwicach...*, s. 104, 117—119.

¹¹ B. TRACZ: *Rok ostatni — rok pierwszy. Gliwice 1945*. Gliwice 2004, s. 47.

odbyło się pierwsze od półwiecza wydarzenie artystyczne — koncert krakowskiej Piwnicy pod Baranami¹².

Początkowo plany Ewy Strzelczyk zakładały odbudowę teatru, dlatego fundację, która miała odtąd opiekować się zniszczonym budynkiem, nazwano Fundacją Odbudowy Teatru Miejskiego. Już wkrótce artyści występujący w Ruinach, jak nazwano tę nową-starą teatralną przestrzeń, zaczęli jednak odradzać ten pomysł gliwickim animatorom kultury, podkreślając unikatowość miejsca — niepowtarzalną atmosferę panującą w spalonym, walącym się teatrze. I rzeczywiście, dziurawe mury, wypalone cegły, pozostałości architektury teatralnej, a początkowo nawet wiatr hulający pod nieszczelnym dachem — wszystko to składało się na zupełnie wyjątkową scenografię, zapewniającą niespotykany klimat każdemu prezentowanemu w Ruinach przedstawieniu teatralnemu.

Podjęto zatem decyzję, by nie odbudowywać spalonego teatru, ale zachować, zakonserwować jego przestrzeń w obecnym stanie, rzecz jasna zabezpieczając ją, wyposażając w podstawowe urządzenia teatralne (m.in. oświetlenie) i dostosowując do potrzeb widzów. Ruiny od 1996 r. zaczęły służyć jako jedna ze scen Gliwickich Spotkań Teatralnych, obecnie najstarszego nieprzerwanie funkcjonującego festiwalu teatralnego w regionie, wówczas jednego z nielicznych i chyba najważniejszych. Teatry z całej Polski chętnie prezentowały w nich swoje spektakle, a kilku reżyserów wyspecjalizowało się nawet w przebudowywaniu gotowych inscenizacji, by maksymalnie wykorzystać teatralne walory Ruin. Należeli do nich m.in. Andrzej Dziuk z Teatru im. Witkacego, Piotr Tomaszuk z Wierszalina oraz wspomniany wyżej Jacek Głomb. W wypadku tego ostatniego Ruiny idealnie wpisywały się w jego własne poszukiwania teatralnych „miejsc nieteatralnych”. Warto tu wymienić np. jego świetnie zaadaptowanego do przestrzeni Ruin *Hamleta*, prezentowanego na Gliwickich Spotkaniach Teatralnych w 2003 r.

Okazuje się jednak, że Ruiny były nietypowym „miejscem nieteatralnym”. Z jednej strony ich „odkrycie” zbiegło się w czasie z wyraźną tendencją z lat dziewięćdziesiątych do, jak to opisywał Juliusz Tysza, „wyjścia z przedstawieniem poza mury teatralnych budynków, które były naznaczone (i ograniczone) powagą uznanych konwencji artystycznych”¹³. Stąd brała się popularność Ruin wśród polskich (i nie tylko) artystów, ich atrakcyjność, wykorzystywana zresztą przez organizatorów Gliwickich Spotkań Teatralnych, którzy po wielokroć używali „oręża” w postaci zdjęć niezwyklej przestrzeni, jaką dysponowali, by przymusić opornych twórców (a raczej dyrektorów ich teatrów) do przyjazdu do Gliwic i prezentacji spektakli w miejscu tak idealnie wpisującym się w popularny trend. Z drugiej strony owo „wyjście na teren” miało charakter nieco przypadkowy, bo przecież

¹² O założeniach i inicjatywach Fundacji pisała m.in. M. ZALEWSKA-ZEMŁA w cytowanym wydawnictwie *Teatr w Ruinach* (zob. *Teatr w Ruinach — półtorej dekady...*, s. 11–13).

¹³ J. TYSZA: *Miasto jako teatr i przestrzeń teatralna — palimpsest problemów i terminów*. W: *Miasto w sztuce — sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków 2010, s. 194.

„odkrycie” Ruin dla teatru wzięło się z chęci odbudowy zniszczonego budynku, a wydarzenia artystyczne miały być początkowo tylko „eventem”, zwiększającym atrakcyjność całego projektu. Dopiero z czasem okazało się, że Ruiny to idealny *site-specific theatre*; miejsce, które naznacza goszczące w nim dzieła nie tylko swą niesamowitą atmosferą, magią (Ruiny mają na nią zresztą „papier”, a mianowicie dyplom najbardziej magicznego miejsca na Górnym Śląsku, przyznany przez katowicką „Gazetę Wyborczą”) — ale również historią.

Ruiny — *site-specific theatre*

Juliusz Tyszka, objaśniając w eseju *Miasto jako teatr i przestrzeń teatralna* znaczenie terminu *site-specific theatre*, stwierdza, że pojęcie to „i stojąca za nim praktyka podkreślają indywidualną, niepowtarzalną charakterystykę miejsca wybranego na użytek teatralnej kreacji”¹⁴. Wybór takiego teatralnego nieteatralnego miejsca nie jest, według Tyszki, tylko kwestią znalezienia właściwej czy wygodnej przestrzeni dla artystycznych działań, ale stanowi decyzję twórczą. „Znalezienie i wybranie miejsca jest zaledwie początkiem artystycznej kreacji, a jednocześnie sygnałem do rozpoczęcia intensywnej wymiany”¹⁵ — pisze dalej Tyszka, podając ostatecznie definicję *site-specific theatre*; określa je jako: „przedstawienie teatralne ukształtowane w miejscu wybranym przez twórców ze względu na swoją (przede wszystkim kulturową) specyfikę, poprzez którą współkształtuje ono przebieg, odbiór i przesłanie całego przedsięwzięcia”¹⁶.

Jako przestrzeń naznaczona przez historię Ruiny Teatru Miejskiego w Gliwicach bez wątpienia odpowiadają definicji Tyszki. Ich kulturowa specyfika silnie współkształtuje prezentowane w nich przedsięwzięcia artystyczne, w dodatku robi to niemalże agresywnie, bo Ruiny, jako specyficzna przestrzeń, narzucają się ze swoją atmosferą i symboliką do tego stopnia, że reżyserzy pokazywanych w nich spektakli przeważnie natychmiast po przekroczeniu ich progu zaczynają planować zmiany nawet w gotowych przedstawieniach. Ci zaprzyjaźnieni często przyjeżdżali do Gliwic z jasno określoną wizją zmian podyktowanych przez specyfikę przestrzeni, dzięki czemu pokazywane w Ruinach spektakle mocno różniły się od premierowych wersji. Inaczej natomiast cały proces współkreowania przebiegał w wypadku *Carmen* w reżyserii Pawła Szkotaka — przedstawienia, które rodziło się z myślą o Ruinach i było nierozzerwalnie związane z tą przestrzenią.

¹⁴ Ibidem, s. 195.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem, s. 196.

Carmen w Ruinach

Specyfika tego projektu zakorzenionego w *site-specific theatre* polegała między innymi na tym, że to nie przestrzeń została „wybrana” jako idealna dla przedsięwzięcia, ale właściwie odwrotnie. Kiedy w 2005 r. Fundacja Odbudowy Teatru Miejskiego przekazała administrację nad Ruinami Gliwickiemu Teatrowi Muzycznemu, pojawił się tam pomysł stworzenia w dawnej Victorii spektaklu od zera — spektaklu muzycznego, opery, w nawiązaniu do przedwojennych tradycji tego miejsca. Wybór padł ostatecznie na *Carmen*, wystawioną w Teatrze Miejskim równo sto lat wcześniej. Chodziło — jak wyjaśniał dyrektor GTM Paweł Gabara — o tytuł, który mógłby silnie wpisać się w samą przestrzeń, w jej walory. Pozbawiona foteli przestrzeń dawnej widowni, otoczona podwójnym pierścieniem łóż oraz balkonów, skojarzyła się Gabarze z areną corridy, przed którą, jak wiadomo, rozgrywa się akt czwarty *Carmen*. Już przy doborze tytułu do wystawienia w Ruinach teatru to ich przestrzeń okazała się zatem decydująca: narzucając gotowe niemal rozwiązania scenograficzne, w pewnym sensie podyktowała dobór repertuaru.

Reżyserię teatr powierzył Pawłowi Szkotakowi, wówczas już dyrektorowi Teatru Polskiego w Poznaniu, znanemu jednak przede wszystkim jako współzałożyciel Teatru Biuro Podróży oraz reżyser monumentalnych przedstawień plenerowych. To właśnie bogactwo jego doświadczeń w okiełznywaniu nieteatralnych przestrzeni było w tym wypadku decydujące: chodziło o to, by przestrzeń Ruin w pełni zagrała w spektaklu, a nie tylko okazała się, choćby i malowniczym czy magicznym, ale zaledwie tłem.

Pracując nad inscenizacją, Szkotak faktycznie wykorzystał walory przestrzeni Ruin. Przede wszystkim uwzględnił początkowe założenie i odwrócił wzajemne usytuowanie sceny i widowni w dawnym teatrze. Uzyskał dzięki temu obszerną przestrzeń, która w dodatku zwłaszcza w górnej części obfitowała w różnego rodzaju nisze i zakamarki, łatwe do zagospodarowania w ramach rozwiązań właściwych dla konkretnych scen. Wykorzystał również techniczne przejścia między różnymi poziomami dawnej widowni teatru. Rzecz jasna, musiał się zmierzyć z problemem usytuowania orkiestry oraz dodatkowego chóru, niezbędnego w produkcji operowej, który w zasadzie z góry należało wyłączyć ze scenicznej akcji. Rozwiązał te trudności, zakładając, że w odróżnieniu od typowej inscenizacji, tym razem w spektaklu „niewidoczne” miejsca — informacje, jak ujęła to Anne Ubersfeld, „których mamy nie brać pod uwagę, mimo że je doskonale postrzegamy”¹⁷ — mają być widoczne i nikt nie będzie nawet podejmował prób przekonania widza, by ich nie dostrzegał. Orkiestra została więc umieszczona wprost na scenie, a chór na jednym z bocznych balkonów, stając się częścią teatralnej architektury, która — co również nietypowe — w tym wypadku posłużyła za wysoce znaczącą scenografię.

¹⁷ A. UBERSFELD: *Czytanie teatru I*. Warszawa 2002, s. 131.



Carmen. Reż. Paweł Szkotak. Gliwicki Teatr Muzyczny. Prem. 2006. Fot. Tomasz Zakrzewski

Z kolei surowość murów, ich pokancerowana, pokryta architektonicznymi bliznami faktura, podpowiedziały Szkotakowi pomysł przeniesienia akcji *Carmen* w czasy nieco bliższe współczesnym niż w oryginale — w okres wojny domowej w Hiszpanii. Głównym interpretacyjnym tropem uczynił reżyser w tym wypadku *Guernicę* Pabla Picassa. Wariacja na temat tego obrazu pojawiła się już na kurtynie. Do wydarzeń, które zainspirowały Picassa, Szkotak nawiązał na początku czwartego aktu spektaklu, w scenie cyrkowych popisów i festynu rozgrywającego się przed areną, przerwane go przez niezwykle sugestywnie odmalowane na scenie bombardowanie — chór umieszczony na pierwszym balkonie zrzucał

na deski parteru sporych rozmiarów kamienie, czemu towarzyszył łoskot silników nadlatujących bombowców. Hiszpańskich żołnierzy poprzebierał Szkotak we frankistowskie mundury, a Carmen i jej przyjaciel Cyganów uznał za zwolenników republikanów. Już w scenie z przemytnikami uwiarygodniało to rozgrywające się wydarzenia, nadawało tonu „serio” akcji *Carmen* — zamiast malowniczych, ale niegroźnych i zbanalizowanych szmuglerów „kontrabandy”, obserwowaliśmy nagle przemytników broni biorących udział w zbrojnym przedsięwzięciu. To uwiarygodnienie emocji i bohaterów poprzez umieszczenie wrzucenie ich działań w sam środek wojny domowej rozciągnęło się zresztą

Carmen. Reż. Paweł Szkotak. Gliwicki Teatr Muzyczny. Prem. 2006. Fot. Tomasz Zakrzewski





Carmen. Reż. Paweł Szkotak. Gliwicki Teatr Muzyczny. Prem. 2006. Fot. Tomasz Zakrzewski

na całość przedstawienia: wyblakły, nieprzekonujący już dziś melodramatyzm opery Bizeta, w realiach wojennych, w ekstremalnych warunkach, w których tak ograne wątki jak miłość, zazdrość czy żołnierska lojalność nagle nabierają znaczenia, niespodziewanie wydał się na powrót autentyczny i psychologicznie przekonujący.

Wojna stała się kluczem do interpretacji spektaklu, ale stało się tak nie tylko dlatego, że sugerował to stan murów zniszczonego budynku. Chodziło o coś więcej. Ruiny nie są przestrzenią o neutralnym ładunku symbolicznym. Jak wspominałem, to miejsce silnie naznaczone przez historię, lokalną wersję historii globalnej, w dodatku nieco inaczej zniuansowaną niż ta ostatnia czy raczej jej kanoniczna wersja. W architekturze spalonego teatru nawet dziś wyraźnie dostrzegalny jest rozmach, z jakim go rozbudowywano, ambitne, może nawet monumentalne założenia projektantów. Pomysł przebudowy teatru w latach czterdziestych był wysoce kontrowersyjny, niemniej idea budowy pomnika niemieckiej potęgi w warunkach szalejącej wojny, i to w momencie pojawienia się pierwszych symptomów klęski, miała mieć i miała silnie symboliczny charakter. Równie symboliczna była ulotność tej manifestacji, krótkotrwałość przedsięwzięcia — zamknięcie teatru tuż po otwarciu, pod koniec wojny — w momencie, gdy rzeczywistość zweryfikowała tragiczne i zbrodnicze niemieckie koszmary o potęgde. Jeszcze silniejszym symbolem było spalenie teatru przez żołnierzy

radzieckich, w dodatku nie w wyniku działań wojennych, ale w akcie bezmyślnej dewastacji. W tym właśnie akcie odbijała się niejednoznaczność historii w lokalnym, górnośląskim wydaniu, gdzie role obrońcy, wyzwoliciela i agresora silnie mieszały się ze sobą, utrudniając łatwe i wyraziste podziały. Pięćdziesięcioletnia powojenna historia Ruin jako szkieletu straszącego mieszkańców w samym środku miasta dopisała kolejny znaczący rozdział tej opowieści — Ruiny są jakby symbolem nieudolności, prowizoryczności tego okresu, w którym dobre chęci wymieszane z bylejakością i — zwłaszcza początkowo — poczuciem tymczasowości nie pozwoliły odbudować tego, co ocalało z wojennej klęski i co mogłoby stać się podstawą tak zwanej normalności. Z kolei sam fakt, że symbol ów wyraża z przestrzeni dawnego teatru, na wszystkie te znaczenia każe spojrzeć również z perspektywy trudnych związków teatru z historią; bojów, z których ten pierwszy rzadko wychodzi obronną ręką, obnażając za to bezwzględność i okrucieństwo tej ostatniej.

Cała ta symbolika, historia nie tyle wpisana jest w gmach Ruin, co wyraźnie odmalowana na ich murach. Odmalowana „na” — a więc łatwa do odczytania. Narzuciwszy więc inscenizacji *Carmen* klucz interpretacyjny, Ruiny narzucały się z nim również widzom w trakcie procesu odbioru przedstawienia. Historyjka o „fatalnej” Cygance i infantylnym kapralu zamieniła się przez to w teatralną epopeję na temat „miłości w czasach zarazy”, a spektakl w teatralny palimpsest, nadpisany na tekście wdrukowanym przez historię w mury dawnego i odradzającego się obecnie teatru. Architektura sama stała się w tym wypadku tekstem, dominującym nad sensami tekstu pierwotnego, dookreślającym je, interpretującym i organizującym wokół własnego przekazu.

„Palimpsestowość” Ruin każe myśleć o nich jako o modelowym *site-specific theatre*, z jednym jednak zastrzeżeniem. Zazwyczaj w wypadku spektakli budowanych w miejscach nieteatralnych, choć przestrzeń jest jednym z najbardziej znaczących elementów określających przekaz, jej dobór dokonuje się „pod” konkretny projekt, to decyzja podejmowana przez twórcę, a zatem mimo wszystko wtórna wobec założeń przedstawienia, a w każdym razie im podporządkowana. W wypadku *Carmen* to przestrzeń była pierwotna w stosunku do sensów przedstawienia, które w sytuacji nierozłączności przestrzeni i artystycznego projektu wybrały się już niejako same. Podobnie zresztą było z wykorzystaniem Ruin jako przestrzeni teatralnej — odkrycie wpisanej w ich zniszczoną architekturę historii kazało zrezygnować z planów odbudowy teatru w jego pierwotnej formie i zgodnie z rozwijającym się na przełomie stuleci trendem, potraktować je jako „miejsce znalezione”, przestrzeń miejską odmienną od budynku pełniącego tradycyjne funkcje teatralne. W tym wypadku to „nieteatralne” miejsce, w odróżnieniu od dworców kolejowych, dawnych kin czy hal fabrycznych, było jednak jak najbardziej teatralne i należałoby je właściwie nazwać „miejscem odzyskanym” — przywróconym teatrowi. I to ten właśnie paradoks należy uznać za specyfikę Ruin Teatru Miejskiego jako przestrzeni *site-specific theatre*.

Jacek Mikołajczyk

***Carmen* Among the Ruins Theatre in a Recovered Space**

Summary

The article describes the ruins of the Gliwice Municipal Theatre as a site-specific theatre space. The tumultuous history of the Gliwice Municipal Theatre, built in 1890 and destroyed by Soviet soldiers in 1945, resulted in the creation of a very distinct theatre space, discovered after half a century by Ewa Strzelczyk — thanks to its ruined, state and a significant amount of traces of history on its walls, the performances within acquired new meanings, transcending those inscribed into original productions. This quality has been utilized by Paweł Szkotak, the director of *Carmen*, which has been produced with the specific space of the ruins in mind. The specificity of the space imposed an interpretation to the creator, causing him to set Bizet's play during wartime. As a consequence, the direction of explorations characteristic for space selection within the frame of site-specific theatre has been reversed — the space was not selected with the meanings of the performance in mind, but rather imposed a clear vision on the director. The ruins can be referred to as a “recovered space”.

Jacek Mikołajczyk

***Carmen* in den Ruinen Ein Theater an einem wiedergewonnenen Ort**

Zusammenfassung

Im vorliegenden Artikel werden die Ruinen des Stadttheaters in Gliwice als ein *site-specific theatre* geschildert. Stürmische Geschichte des 1890 errichteten und 1945 von sowjetischen Soldaten zerstörten Stadttheaters in Gliwice verursachte, dass die nach fünfzig Jahren von Ewa Strzelczyk entdeckten Ruinen ein charakteristischer Theaterraum geworden sind. Da das Gebäude ruiniert gelassen wurde und an seinen Mauern die Spuren der Geschichte noch deutlich erkennbar waren, gewannen die dort veranstalteten Theateraufführungen neue Bedeutung, die über die in originellen Inszenierungen einbezogene hinausging. Diese Tatsache wurde dann von Paweł Szkotak, dem Regisseur von *Carmen* ausgenutzt, dessen Aufführung absichtlich mit dem Gedanken an die Ruinen entstanden worden ist. Die Spezifität des Ortes ließ dem Regisseur die Handlung des Werkes Bizets in die Kriegszeit bringen. Auf diese Weise wurde der Raum für *site-specific theatre* nicht für die Zwecke der Vorführung gewählt, sondern er wurde dem Regisseur schon im Voraus als eine sehr deutliche Bühnenvorstellung aufgezwungen. Der fürs Theater einst verlorene und dann wiedergefundene Raum — die Ruinen, kann als ein „wiedergewonnener Ort“ bezeichnet werden.